

Walter Bruno Berg

Funktion und Technik des polyphonen Realismus bei Vargas Llosa

I

Ich will in den folgenden Überlegungen den gewiß nicht sehr originellen, angesichts des Themas dieser Tagung aber vielleicht doch nicht gänzlich abseitigen Versuch machen, einmal mehr über den Begriff "Realismus" nachzudenken. "Oh realidad, ¡qué crímenes se han cometido en tu nombre!" heißt es irgendwo bei Julio Cortázar. Der Seufzer könnte auch von Vargas Llosa stammen. Bei Cortázar galt er den Schreibtischtätern des sozialistischen Realismus, bei Vargas würde er wohl eher den wirklichen Kriminellen gelten. Gegen beide jedoch gilt es die Waffen der *Literatur* zu richten; eine Literatur, die diesen Namen verdient, natürlich. Hierin sind sich der Argentinier und der Peruaner vorbehaltlos einig, als sie sich 1970 in einer historisch gewordenen öffentlichen Diskussion gegen die Angriffe eines doktrinären Sozialismus zur Wehr setzten. "Mi metralleta es mi cámara", habe Eisenstein gesagt, behauptet Cortázar. Literatur sei ihrer Natur nach "subversiv", richte sich *gegen* die Realität, gegen jedwede Realität, unterstreicht Vargas Llosa (Collazos, Cortázar, Vargas Llosa 1976: 85 ff.). Formulierungen dieser Art berühren das Wesen realistischer Literatur. Die Haltung des erklärten "Realisten" Vargas Llosa zu dieser Frage soll im folgenden geprüft werden, und zwar weniger auf der Ebene seiner theoretischen Äußerungen als vielmehr ausgehend von seiner schriftstellerischen Praxis. Als Einstieg in die Problematik beschäftigen wir uns zunächst mit einer Vorfrage, und zwar den Unterscheidungskriterien zwischen Pornographie und erotischer Literatur. Als Grundlage der Erörterung dient uns der Roman *Elogio de la madrastra*. Der hier gewonnene Vorbegriff soll dann anhand der Realismuskonzeption, wie sie uns in *La casa verde*, *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo* sowie in *Historia de Mayta* entgegentritt, weiter untersucht und vertieft werden.

II

Beginnen wir mit dem ersten Punkt. Meine Fragestellung ist nicht die eines Anthropologen oder Sexualwissenschaftlers, sondern die eines Literaturwissenschaftlers. In dieser Eigenschaft habe ich mich seinerseits bereits einmal mit dem Roman *Elogio de la madrastra* beschäftigt, und zwar unter dem Gesichtspunkt "Humor und Erotik".¹ Die Unterscheidung, auf die es mir jetzt ankommt, spielte auch damals bereits eine, wenn auch marginale, Rolle. Hier dient sie mir als Ausgangspunkt.

Nehmen wir *Elogio de la madrastra* in die Hand, so lesen wir unterhalb des Titels "novela erótica". Der gattungsdeterminierende Untertitel – es entzieht sich meiner Kenntnis, ob er eine Erfindung des Verlegers ist oder dem Willen des Autors entspricht – wirkt leserlenkend. "Novela erótica": Das könnte man im Deutschen wohl ohne weiteres sowohl mit "pornographischem" als auch "erotischem" Roman übersetzen.² Das parallele Erscheinen der Erstausgabe in einer einschlägigen Reihe ("La sonrisa vertical") ist ein relativ eindeutiger Beleg für diese Möglichkeit. Was also wird suggeriert, gesetzt den Fall, wir lesen den Text als "Pornographie"? Suggestiert wird – sagen wir es mit einem einzigen Begriff – ein *Surrogat der Wirklichkeit*, das uneingelöste – uneinlösbar – Versprechen, "le mot" und "la chose" seien kongruent, der Gegenstand des Begehrens (um es mit Freud zu sagen) biete sich dar als Gegenstand einer *unzweideutigen*, dem Lacanschen "glissement" definitiv entzogenen Darstellung (Lacan 1966: 502). Das Bild des Lesers, das hier suggeriert wird, ist dasjenige des mit seinem Gegenstand im Akt des konsumierenden Blickes imaginär, aber lustvoll verschmelzenden *Voyeurs*. Kein Zweifel, der angedeutete Akt des voyeuristischen Sehens hat den Charakter von Transgression: transgressiv ist die Grenzverwischung zwischen "le mot" und "la chose", zwischen Subjekt und

¹ Die Arbeit ist mittlerweile erschienen, vgl. Berg (1998: 61-72).

² Natürlich geht es nicht um ein Übersetzungsproblem: So existiert im Spanischen – wie auch im Deutschen – die semantische Opposition "pornográfico" versus "erótico", ohne daß damit das jeweilige Bedeutungsfeld der Begriffe jedoch klar definiert wäre. Unsere Unterscheidung bezieht sich auf dieses ideologisch "umkämpfte" semantische Überschneidungsfeld.

Objekt, zwischen einverleibend-konsumierender Lust und distanz-schaffender Erkenntnis – beides impliziert in der Phänomenologie des *Sehens*, wie sie die okzidentale Epistemologie seit den Griechen beherrscht. Kein Zweifel aber auch: die Frage der Pornographie konfrontiert den Literaturwissenschaftler mit dem Problem des “Realismus” ...

Was also ist demgegenüber das Wesen eines “erotischen Textes”, werden Sie fragen. Ich werde mich hüten, die Frage ebenso schlüssig beantworten zu wollen, und rekuriere statt dessen auf Vargas Llosas “*novela erótica*”.

III

Die Reaktion der Kritik auf das Erscheinen des Romans war (und ist) durchaus zwiespältig. Sie steht offenbar im Zusammenhang mit dem angedeuteten Phänomen der Transgression. Doch wenden wir uns zunächst einmal dem Roman selbst zu.

Deutlich voneinander abgehoben sind drei Ebenen des Textes: die Erzählung im eigentlichen Sinne, sechs “Bildbeschreibungen” berühmter erotischer Gemälde sowie drei ausschließlich der Charakterisierung des Protagonisten Don Rigoberto gewidmete Beschreibungen.

Der “plot” der Erzählung ist ein flaubertianisches – wenn ich so sagen darf – “*fait divers*”: Ein 12- bis 13jähriger Junge verliebt sich in seine etwa 40jährige Stiefmutter. Es gelingt ihm, intime Beziehungen mit ihr zu eröffnen. Aus purer Unschuld offenbart er sich eines Tages jedoch seinem Vater. Dieser, schockiert über das, was er als Bosheit seines Sohnes bzw. Untreue seiner Frau ansieht, beschließt, sich von letzterer zu trennen.

Für sich selbst betrachtet enthält der Plot kaum ein ernsthaftes Element von Transgression: die Leidenschaft eines 13jährigen für eine erwachsene Frau; die zunächst geheime, unterdrückte, dann jedoch von beiden Seiten voller “Wollust” – dies heißt ja im Deutschen *gewollter* Lust – erlebte und bejahte Leidenschaft. Dergleichen komme vor, sagt man; es *sollte* vielleicht nicht vorkommen, die Tatsache als solche jedoch, *daß* es geschieht, wird von niemandem ernsthaft in Zweifel gezogen. Es handelt sich im übrigen auch keineswegs um einen Fall

inzestuöser Liebe. *Elogio de la madrastra* ist ja keineswegs synonym – trotz der vom *genetivus objectivus* des Titels ausgehenden Suggestion – mit einem “Elogio de la madre”. Was sich der Leidenschaft Alfonsos vorwerfen läßt, ist vielmehr höchstens die Tatsache, daß sie sich allzu frühzeitig offenbart. Die Fast-Unschuld des Jungen ist im übrigen hinlänglich durch das Faktum seiner unfreiwilligen Selbstanzeige belegt. Wenn dagegen von “Schuld” die Rede ist, so fällt sie ausschließlich zu Lasten der Frau. Die Lösung des narrativ-dramatischen Knotens vollzieht sich am Ende mithin ganz nach den Regeln der “machistischen” Moral. Affirmiert wird letztere sowohl durch die von Rigoberto vollzogene Trennung als auch durch den im Epilog wiedergegebenen Dialog zwischen Justiniana und Alfonso, der im Kontext des Vorgefallenen nur als eine seitens des Dienstmädchens an den kleinen Macho gerichtete Einladung zu neuen Abenteuern gelesen werden kann. Als Erzählung stellt *Elogio de la madrastra* also ebensowenig eine ernsthafte Bedrohung für die öffentliche Moral dar wie – seinerzeit – die Geschichte einer gewissen *Madame Bovary*.

Setzt sich diese Lektüre nicht dem Vorwurf vorschneller “Harmonisierung” aus? Vermag sie das Phänomen der unterschiedlichen, ja konträren Leser-Reaktionen zu erklären? Offenbar nicht. Wir müssen also weiter ausholen. *Elogio de la madrastra* ist natürlich sehr viel mehr als der eben zusammengefaßte abstrakte “plot” der Handlung. Worin besteht dieses “Mehr”, dieses “elemento añadido”, von welchem bei Vargas Llosa so oft die Rede ist? Nun, der Grund für die Berechtigung der verschiedenen Lesarten liegt offenbar in der Textstruktur selbst begründet. Sie ist wesentlich *polyphon* angelegt.

Polyphonie wird in *Elogio de la madrastra* zunächst einmal durch die erwähnten drei Textebenen – Erzählung, erotische Bildbeschreibungen, Beschreibungen Don Rigobertos – erzeugt. Schon die Erzählung selbst jedoch ist polyphon strukturiert. Wir lesen die Geschichte grundsätzlich durch drei verschiedene Perspektiven, drei verschiedene “Bewußtseine”: Alfonsitos, Lucrecias sowie Rigobertos. Jedes Bewußtsein steht dabei für eine Welt, eine *Weltsicht* zumindest. Zugleich jedoch werden alle drei Weltsichten in der *einen* Handlung, an deren Konstituierung sie alle teilhaben, zusammengeführt – “hybridisiert”, um einen Ausdruck von Michail Bachtin zu gebrauchen. Die Hybridisierung selbst geht natürlich auf das Konto des Autors bzw. des Erzählers, der

als solcher – einem Ratschlag Flauberts folgend, zugleich jedoch ganz in der Art eines modernen Toningenieurs, der, am Mischpult stehend, für die Musiker selbst nicht sichtbar, die Partitur in polyphonen Klang umsetzt – der Handlung selbst äußerlich bleibt. Das Mischungsverhältnis, in dem der Leser die Stimmen vernimmt, ist also künstlich, besser gesagt: *künstlerisch*, d. h. es impliziert bestimmte, vom Autor bzw. Erzähler verfolgte Wertungsabsichten, im vorliegenden Falle humoristisch-komische. Transgression existiert in *Elogio de la madrastra* also – so meine These – in Form des *Humors*. Humor – das ist die gleichzeitige Affirmation sowohl der einen als auch der anderen Stimme, die Erfahrung der Ununterscheidbarkeit ihrer jeweiligen “Wahrheit”. Ein Beispiel: Alfonsito – so erscheint er in der stilisierenden Darstellung Vargas Llosas – ist das “reine”, nichts als das reine Begehren nach den immer noch schönen Brüsten der nicht mehr jungen “madrastra”. Natürlich kennt Vargas Llosa die Analysen Sigmund Freuds und seiner Schülerin Melanie Klein. Er weiß um die längst verlorene Unschuld kindlicher Sexualität. Intendiert jedoch ist kein psychoanalytisches Protokoll, sondern eine soziale Satire. Die erwachsenen Protagonisten – Lucrecia und Rigoberto – kennen die Analysen offenbar *nicht*. Zumindest gelingt es ihnen, sie erfolgreich zu verdrängen. Um den Verdrängungsprozeß offenbar zu machen, stilisiert Vargas Llosa die Figur Alfonsitos als Unschuldslamm – eine “Utopie” (Vargas Llosa 1988: 150, vgl. 47, 138), an welche sowohl Lucrecia als auch Rigoberto sich bis zuletzt zu klammern versuchen. Als der Verrat dann offenbar wird – aufgedeckt durch die allen Regeln realistischer Wahrscheinlichkeit widersprechende Selbstanzeige Alfonsitos mit Hilfe des eigenhändig verfaßten “Elogio de la madrastra” –, verwandelt der Vater den eben noch zum “Engel” emporgerühmten Sprößling flugs in einen Teufel:

“‘Así debía ser Luzbel’, pensó, mientras se llevaba a la boca el vaso vacío, en busca de un trago. Por el tintineo del cristal contra sus dientes advirtió que el temblor de su mano era muy fuerte” (Vargas Llosa 1988: 175).

Welcher Leser wird der Sichtweise Rigobertos wohl zustimmen und Alfonsito in der Rolle des personifizierten *Verführers* tatsächlich akzeptieren? Alfonsito mithin als Inkarnation jener *besonderen* Lusterfahrung, die für Lucrecia und Rigoberto der allabendlich praktizierten ehelichen Wollust zum Trotz bislang immer noch eine *terra incognita*

geblieben ist? Wäre *dies* die eigentliche Wirkungsabsicht des Romans, so wäre die “pornographische” Lektüre des Klappentextes im Recht.

Sehen wir jedoch, bevor wir die Frage beantworten, noch ein zweites Beispiel: Es handelt sich um einen Text, der einige der hygienischen Absonderlichkeiten der Figur Don Rigobertos beschreibt, deren Darstellung der Text breiten Raum widmet. Es geht um die narzistische Sorgfalt, die Rigoberto in der Erwartung erotischer Freuden mit seiner Ehefrau der Pflege seiner Ohrmuscheln angedeihen läßt:

“‘Flores abiertas, élitros sensibles, auditorios para la música y los diálogos’, poetizó don Rigoberto. Examinaba cuidadosamente con la lupa los bordes cartilaginosos de su oreja izquierda” (Vargas Llosa 1988: 42). “‘Esta noche no haré sino oír el amor’, decidió. Era posible, él lo había conseguido otras veces y a Lucrecia también la divertía, al menos como prolegómeno. ‘Déjame oír tus pechos’, musitaría, y, acomodando amorosamente, uno primero, otro después, los pezones de su esposa en la hipersensible gruta de sus oídos – cazaban el uno en la otra como un pie en un mocasín –, los escucharía con los ojos cerrados, reverente y extático, reconcentrado como en la elevación de la hostia, hasta oír que a la aspereza terrosa de cada botón ascendían, de subterráneas profundidades carnales, ciertas cadencias sofocadas, tal vez el resuello de sus poros abriéndose, tal vez el hervor de su sangre convulsionada por la excitación” (Vargas Llosa 1988: 43-44).

Das Prädikat “pornographisch” verbietet sich – gemäß der eingangs vernommenen Definition – auch für den vorliegenden Text schon aufgrund der überstrukturierten, ja “überkandidelten” Perspektive, mit der die erotischen Wünsche und Phantasien Don Rigobertos zur Darstellung gelangen. Unübersehbar ist insbesondere auch der Gebrauch des sogenannten “estilo indirecto libre” – “musitaría”, heißt es im Text statt “musitaba” oder “musitó” –, ein Stilmittel, mit Hilfe dessen es dem Erzähler gelingt, die Strukturen eines *fremden* Bewußtseins zu porträtieren, ohne deshalb jedoch für diese Strukturen allgemeine Geltung zu reklamieren.³

³ In der Diskussion wurde darauf hingewiesen, daß die hier zugrunde gelegte Dreiteilung der Perspektive weiter zu differenzieren sei. So seien die drei Perspektiven – Lucrecia, Rigoberto und Alfonsito – ja keineswegs gleichberechtigt, denn es fehle bei Alfonsito gerade die für die beiden anderen Personen entscheidende

Ziel des Textes ist also keineswegs die *pornographische Repräsentation* des transgressiven Aktes als solchem, sondern die Darstellung eines semantischen Zwischenbereiches: ein wesentlich undefiniertes, hybrides “Dazwischen” der Diskurse, das ironische Gleiten des Sowohl-als-Auch, die Koexistenz von verneinender Bejahung und bejahender Verneinung. Was die Gesamtheit dieser paradoxen Bewegung der Diskurse dabei inszeniert, ist nichts anderes als das der Repräsentation letztlich entzogene *Begehren* selbst. Eben hierin liegt ein Merkmal dessen, was wir – im Gegensatz zum pornographischen – den *erotischen Text* nennen wollen.⁴ Hierin liegt jedoch auch – so wollen wir vorgehend behaupten – ein Wesensmerkmal der realistischen Schreibe, wie sie von Vargas Llosa, nicht nur in *Elogio de la madrastra*, sondern auch in der Mehrzahl seiner übrigen Werke praktiziert wird.

Innenperspektive des Erlebens, indiziert durch das für realistische Bewußtseinsdarstellungen ansonsten verbindliche Verfahren des *estilo indirecto libre*. Der Einwand ist nur teilweise im Recht: Einerseits ist Alfonsito in der Tat nichts als die Projektionsfläche der erotischen Phantasien der beiden “Erwachsenen” (vgl. Lucrecias Beschreibung des Boucher-Gemäldes “Diana después de su baño”, bei der sie den *abwesenden* Alfonsito ins Bild hineinphantasiert), während er in der Außenperspektive des Erzählers als Bild der vollendeten kindlichen Unschuld erscheint (vgl. die Schilderung der Figur in der entscheidenden Szene der Entdeckung seines “Elogio de la madrastra” als *corpus delicti* durch Don Rigoberto). Andererseits sind beide Perspektiven jedoch in einer Weise semiotisch überstrukturiert, daß der Leser, statt die Perspektiven der Protagonisten als quasi-reales Geschehen zu übernehmen, eingeladen wird, deren Fiktionalität ironisch zu durchschauen. Natürlich ist der Bataille-Diskurs, der dieser Dreieckskonstruktion zugrunde liegt, unübersehbar. Was bei George Bataille jedoch konzipiert ist als die Mystik einer *wirklichen* Todeserfahrung, erscheint bei Vargas Llosa übersetzt in die diskursive Wirklichkeit eines seine eigene Diskursivität ironisch dekuvierenden “*plaisir du texte*”.

⁴ Vargas Llosa selbst hat sich verschiedentlich zum hier angesprochenen Unterschied zwischen Pornographie und erotischem Text geäußert. In Übereinstimmung mit dem hier vorgelegten Ansatz situiert auch er den Unterschied vornehmlich auf diskursiver Ebene: “La presencia del sexo en una novela no me interesa como a un frío observador, para estudiarlo prefiero un manual. [...] He comprobado que la excitación es más profunda en la medida en que lo sexual no es exclusivo ni dominante, sino se complementa con otras materias, se halla integrado en un contexto vital complejo y diverso, como ocurre en la realidad: me excita menos un libro de Sade, donde el monotematismo desvitaliza el sexo y lo convierte en algo mental, que por ejemplo, los episodios eróticos (muy escasos) de *Splendeurs et misères des courtisanes*, de Balzac [...], o los que salpican *Las mil y una noches* en la versión del doctor Mardrus” (Vargas Llosa 1975: 34-35).

IV

Immer wieder beschwört Vargas Llosa in seinen zahllosen Essays und Interviews die "Erotik des Schreibens", Formulierungen, mit denen er sich teilweise wörtlich mit seinem ästhetischen Antipoden – und ehemaligen politischen Weggefährten – Cortázar zu treffen scheint (Berg 1986: 3-16). Was ist gemeint? Eine annähernde Antwort hat sich aus unserer Lektüre des *Elogio de la madrastra* bereits ergeben. Wenn es so sein sollte, daß uns die Frage nach dem Wesen des erotischen Textes auf die Problematik der realistischen Schreibe verweist, so liegt es nahe zu vermuten, daß dem realistischen Text umgekehrt eine Art "Erotik des Schreibens" zu eigen ist. Werfen wir deshalb einen Blick auf die übrigen – eingangs erwähnten – Romane.

Neben thematischen und strukturellen Unterschieden im einzelnen findet sich in allen vier Romanen das gemeinsame Kennzeichen der "Polyphonie". Vergleichbar erscheinen in dieser Hinsicht insbesondere *La casa verde* (1965) und *La guerra del fin del mundo* (1981) einerseits sowie *La tía Julia y el escribidor* (1977) und *Historia de Mayta* (1984) andererseits. In *La casa verde* indiziert die Polyphonie das Faktum der kulturellen Heterogenität, den Unterschied nämlich der "indigenen" Weltsicht der Amazonasindianer zum Kulturmodell der dominierenden Schicht der peruanischen Küstenbevölkerung. In *La guerra del fin del mundo* geht es um ein vergleichbares Thema, ein Schlüsseldatum nämlich der brasilianischen Nationalgeschichte: den sowohl kulturell als auch politisch-sozial bedingten Konflikt zwischen dem *Sertão*, dem marginalisierten Nordosten der Republik, und Rio de Janeiro, dem Sitz der republikanischen Regierung und Zentrum einer europäisch beeinflussten Fortschrittsideologie. Darüber hinaus geht es um das Problem einer ins Politische verlängerten Religion bzw. einer politisch-moralisch engagierten "teología de la liberación", ein Thema, das Vargas Llosa dann zugleich auch – bezogen auf die peruanischen Verhältnisse – in *Historia de Mayta* beschäftigen wird. Strukturelle Ähnlichkeiten bestehen auch zwischen *Historia de Mayta* und *La tía Julia y el escribidor*. In beiden Texten liegt die polyphone Transgression in einer Engführung zweier Diskurse begründet, eines quasi-authentischen Wirklichkeitsdiskurses auf der einen und eines – nicht weniger plakativ zur Schau getragenen – Diskurses literarischer "Fiktionalität" auf der anderen Seite.

Gibt es, angesichts dieser Parallelitäten, eine Entwicklungslinie von den frühen hin zu den späten Romanen? Vergegenwärtigt man die technische Virtuosität, wie sie bereits in *La casa verde* vorliegt, so betrifft eine solche Entwicklung offenbar weniger die narrative Technik der verwendeten Verfahren im engeren Sinne als vielmehr den Grad der kritischen Bewußtheit, mit der sie eingesetzt werden. Unübersehbar ist die Zunahme einer explizit formulierten narrativen Selbstreflexion, eine mit den Jahren offenbar immer stärker werdende Lust, die selbstgesetzten Grenzen des narrativen Universums, dem sich Vargas Llosa in der Nachfolge der Flaubertschen Ästhetik verschrieben hat und dem er nach wie vor verbunden bleibt, zu erproben bzw. – unter Umständen auch – selbstkritisch aufs Spiel zu setzen. In dieser Hinsicht besteht denn auch zwischen *La casa verde* und *La guerra del fin del mundo* ein gewichtiger Unterschied. Er läßt sich festmachen an der Rolle des Erzählers. So erscheint *La casa verde* seinerseits zunächst einmal als ein geradezu idealtypisches Exempel für die Flaubert-Tradition des Prinzips der erzählerischen “impassibilité”: Lediglich die abstrakte Syntax der willkürlich, nach einem immer gleichbleibenden Zahlenschlüssel miteinander verbundenen, Erzählsequenzen verrät noch den hinter den autonom gewordenen Diskursen verborgenen “Erzähler”. Auch *La guerra del fin del mundo* scheint durchaus noch nach einem ähnlichen Schema zu funktionieren. Abermals gelingt es Vargas Llosa, eine gewaltige Stoffmasse in Form von fünf unabhängigen Erzählsträngen, die im Laufe des Romans immer stärker miteinander interferieren, zu bündeln. Auch hier bleibt die Syntax der diskursiven Verschachtelung dem eigentlichen Inhalt scheinbar äußerlich. Doch eine der Sequenzen fällt aus dem Rahmen; es ist diejenige des “periodista miope”. Im Auftrag einer einflußreichen Zeitung in Rio de Janeiro wohnt er den kriegserischen Ereignissen aus nächster Nähe bei und versucht, wahrheitsgetreu über sie zu berichten. Anfangs beschränkt sich seine Rolle auf die eines kritisch beobachtenden – wenn auch *kurzsichtigen* – Intellektuellen, später gerät er dann immer mehr in den Strudel der Ereignisse, verliebt sich in eine dem Kreis der aufständischen Yagunzos angehörende Frau und gerät schließlich an ihrer Seite, die Rolle eines distanzierten Beobachters verlassend, in diejenige eines potentiellen Opfers der kriegserischen Auseinandersetzungen. Zweifellos hat Vargas Llosa mit der Gestalt des “kurzsichtigen Journalisten” dem Autor der brasilianischen

Vorlage seines Romans – Euclides da Cunha – ein Denkmal gesetzt. Erzähltechnisch fällt dem kritischen Bewußtsein des “periodista miope” jedoch eine Aufgabe wieder zu, für deren Wahrnehmung in *La casa verde* die entsprechende Instanz fehlte – die Aufgabe der expliziten Wertung und Reflexion des erzählerisch dargestellten Universums. Natürlich ist der “periodista miope” nicht *der* Erzähler des Romans; strukturell gesehen ist er eine fiktionale Figur unter anderen. Dennoch ist diese Figur ein Hinweis darauf, daß Vargas Llosa längst dabei ist, vom Prinzip einer strikten Anwendung des Prinzips der Flaubertschen “impassibilité” abzuweichen.

Ein qualitativ neuer Schritt hin in Richtung erzählerische Reflexivität findet sich in *La tía Julia y el escribidor*. Vordergründig scheint der Text zunächst noch *diesseits* des Problems erzählerischer Fiktionalität angesiedelt. Vargas Llosa erzählt in autobiographischer Perspektive das Melodram seiner Jugendliebe zu einer um viele Jahre älteren Verwandten namens Julia. In regelmäßiger Abfolge werden die autobiographischen Kapitel jedoch durch Erzählungen gänzlich anderen Zuschnitts unterbrochen. Es handelt sich um die Wiedergabe einer Hörspielserie – sogenannter “radioteatros” –, verfaßt von einem Vielschreiber namens Pedro Camacho, dessen Bekanntschaft Mario während seiner Tätigkeit in der Redaktion von “Radio Panamericana” gemacht hat. Anfangs stehen die fiktionalen Kapitel den autobiographischen unverbunden gegenüber. Bei fortschreitender Lektüre wird die systematische Verzahnung der beiden Teile jedoch immer unübersehbarer. Man kann die ironische Selbstinduktion der Autobiographie des 1977 längst weltweit erfolgreichen “Boom”-Autors durch die Prosa des “escribidor” ihrerseits wiederum als Wirklichkeits-Protokoll zu deuten versuchen, als die Eroberung der kulturellen Wirklichkeit Perus durch die modernen Mythen der zeitgenössischen Massenmedien.⁵ Bedeutsamer für die vorliegende Fragestellung allerdings erscheint mir das,

⁵ Die These gewinnt an Plausibilität – wie ich seinerseits gezeigt habe –, wenn man sie der resignierten, 1969 in José María Arguedas’ letztem Roman *El zorro de arriba y el zorro de abajo* getroffenen Feststellung entgegenhält, der traditionelle andine Mythos sei dabei, sogar unter den Nachfahren der Indiobevölkerung seine einstige soziale Wirksamkeit einzubüßen. Vgl. Berg (1989: 119-132); Berg (1989a: 326-341).

was eben als ein Phänomen der ironischen Selbstinduktion bezeichnet wurde. Die fortschreitende Hybridisierung der beiden Diskurse enthält nämlich mehr als eine späte Reverenz des erfolgreichen Boom-Autors vor den Leistungen des vergessenen Trivial-Autors. Sie enthält vor allem das Eingeständnis, daß beide – Höhenkamm- wie Trivalliteratur – mit dem gleichen “Material” zu arbeiten gezwungen sind. Die Grenzen einer realistisch darstellbaren Welt verlaufen entlang der Grenzen eines universell verfügbaren Arsenal von Klischees und Stereotypen. Die Erkenntnis ist nicht neu. Sie ist bereits vorgedacht in Flauberts Torso gebliebenem *Dictionnaire des idées reçues*, dessen revolutionäre Einsichten der Autor der *Madame Bovary* durch die Theorie der “impassibilité” dann wieder zu verdrängen suchte. Der Erzähler in *La tía Julia y el escribidor* dagegen ist souverän genug, die Erkenntnis nicht länger beiseite zu schieben. Die Einsicht, daß nicht er – der Erzähler – die Stereotypen erzählt, sondern – mit Heidegger zu sprechen – die Stereotypen *ihn* erzählen,⁶ gerät damit in Konflikt mit der eigentlichen, durch die realistische Darstellung selbst verfolgten Erkenntnis-Intention. In *La tía Julia y el escribidor* wird der Konflikt nicht wirklich ausgetragen, sondern fällt gewissermaßen der Wirklichkeits-Suggestion des “autobiographischen Pakts” zum Opfer. So endet der Roman mit dem beruhigenden Ausblick in die Gegenwart des autobiographischen Ichs: 20 Jahre nach den berichteten Ereignissen hat der Erzähler die Klippen der Leidenschaft und die Kontaminierung durch das Modell der Trivalliteratur erfolgreich überwunden; kein Zweifel: wer zu uns spricht im letzten Kapitel, ist *Varguitas*, der sich schließlich doch zu dem uns allen bekannten, vertrauten und geschätzten *Mario Vargas Llosa* gemausert hat.

Historia de Mayta ist die vorerst letzte Stufe auf dieser Skala einer fortschreitenden und immer radikaler werdenden narrativen Selbst-reflexion. Zum ersten Mal – Jahrzehnte nach dem Paukenschlag von *La ciudad y los perros* – begibt sich *Vargas Llosa* wieder auf das naturgemäß umstrittene Feld der Politik. Thema des Romans ist die Geschichte des Trotzkiten Alejandro Mayta, der Ende der 50er Jahre versucht hatte, im Anden-Gebiet von Jauja eine revolutionäre Erhebung

⁶ Vgl. Heideggers Analysen des “Man” in *Sein und Zeit* (1977: 168-173).

der Bevölkerung zu entfachen. Bereits in ihrer ersten Phase scheitert die Aktion. Mayta verbringt einige Jahre in Haft und scheint nach seiner Entlassung der Politik entsagt zu haben. 1984 erschienen, – zu einem Zeitpunkt, als der Terror, mit dem die kommunistische Untergrundorganisation “Sendero Luminoso” weite Teile des Landes überzogen hat, bereits zu einem nationalen Trauma zu werden beginnt – steht *Historia de Mayta* für den Versuch, das Thema des politischen Terrors, insbesondere jedoch die Motivationen und Charaktere seiner Protagonisten mit den Mitteln narrativer Technik zu ergründen. Thema des Romans – impliziert im vieldeutigen Titel! – mithin ist nicht nur *eine* Geschichte, sondern zugleich auch *die* Geschichte. “Geschichte” – dies bedeutet ja immer auch den Verweis auf Wahrheit, Faktizität; Geschichte im Sinne der Geschichtswissenschaft mithin als “Tatsächlichkeit”, als *res gestae*. Der hiermit verbundene *Anspruch* des realistischen Diskurses ist keineswegs neu, wohl aber die Form, in der er vorgetragen wird. 1983 hatte ich in Lima die Gelegenheit, Vargas Llosa zu Grundfragen seiner Ästhetik zu interviewen. Hinsichtlich des Unterschieds zwischen “obra abierta” (im Stile z. B. von Cortázers *Rayuela*) und “obra acabada” bzw. “totalizadora” im Sinne der Flaubertschen Ästhetik befragt, erklärte er mir überraschenderweise,

“[que] una obra acabada es siempre una ilusión. Es decir, la estructura que propone una obra acabada de la realidad es tan ilusoria como la que pretende una obra llamada ‘abierta’. En ambos casos se trata de una propuesta imaginaria y artificial” (Berg 1986: 13).

Meine Überraschung wäre weniger vollkommen gewesen, hätte ich das zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich bereits abgeschlossene Manuskript von *Historia de Mayta* gekannt, in dem der Erzähler im III. Kapitel das realistische Schreibprojekt unverblümt als ein “mentir con conocimiento de causa” – als ein bewußtes, unvermeidliches Lügen also – bezeichnet. “Es mi método de trabajo”, fügt er an. “Y, creo, la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas” (Vargas Llosa 1984: 77).

Warum entspricht Schreiben – “realistisches”, um die Wahrheit der Geschichte bemühtes Schreiben – nur einem scheinbar unvermeidlichen Akt des Lügens? Warum liefert es nur “Una versión muy pálida, remota y, si quieres, falsa [de la historia real]” (Vargas Llosa 1984: 77), wie es

im Abschnitt vorher heißt? “Mentir con conocimiento de causa”: Der Erzähler behält die *Gründe*, die das notwendige “Lügen” des realistischen Textes bedingen, nicht länger für sich, sondern macht sie selbst zum Gegenstand seiner Darstellung. Es ist dies die dritte Bedeutung, die sich hinter dem Titel des Romans verbirgt. *Historia de Mayta* ist nicht nur die “Geschichte Maytas”, nicht nur ein Beitrag zur Aufklärung der Gewalt-Geschichte des Landes, sondern drittens auch die Geschichte des Prozesses dieser Aufklärung selbst. Der Erzähler erzählt nicht nur das Ergebnis seiner Recherchen, sondern erzählt zugleich auch das Recherchieren selbst. An die Stelle der abstrakten Syntax der willkürlich ineinander verschachtelten Erzählsequenzen, wie wir sie in *La casa verde* sowie in *La guerra del fin del mundo* vorgefunden haben, tritt in *Historia de Mayta* deshalb die hermeneutisch einleuchtende Alteration zweier Erzählebenen: die Gegenwartsebene des recherchierenden, erzählenden, erklärenden, reflektierenden, (re-)konstruierenden Ichs des Erzählers einerseits, die auktorial erzählte Vergangenheitsebene des 25 Jahre zuvor agierenden Revolutionärs Mayta andererseits. “Hermeneutisch einleuchtend” habe ich diese Alteration gerade genannt. Sie ist es aus einem doppelten Grund: nicht nur, weil keiner der Informanten, die der Erzähler befragt, in der Lage ist, ihm die endgültige “Wahrheit” über Mayta zu vermitteln, und die Quintessenz der zu Tage geförderten Recherchen lediglich in der Konstatierung ihrer fundamentalen Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit besteht, sondern vor allem, weil das Ergebnis der Recherchen alsbald auch auf die gegenwärtige Lebenswelt des Erzähler-Ichs zurückzuwirken beginnt. Tritt uns diese im ersten Kapitel noch unverändert und friedlich entgegen – als das anmutige Meerespanorama, das sich dem Auge des hoch über den Klippen von Barranco dem Luxus eines rituellen Joggings frönenden Erzählers –, so erscheint Lima in den folgenden Kapiteln zunehmend in der apokalyptisch-phantastischen Perspektive einer durch Terror, Zerstörung und schließlich einer ausländischen Militär-Intervention heimgesuchten Kriegslandschaft.

V

Kehren wir zurück zur Ausgangsfrage. Es ging um Unterscheidungskriterien zwischen Pornographie und erotischem Text. Der pornographische Text, so hatten wir eingangs festgestellt, präsentiert sich als Surrogat von Wirklichkeit, als eine Art Hyperrealismus, als Darstellung mithin, die die Wirklichkeit präsentiert als Objekt voyeuristischen Sehens, als unmittelbaren Gegenstand einverleibend-konsumierender Lust. Bei dem Versuch, das Wesen des erotischen Textes zu bestimmen, stießen wir dagegen auf das Phänomen der Vielstimmigkeit. Das eigentliche Objekt des Begehrens – so zeigte ein Blick auf *Elogio de la madrastra* – liegt im letztlich unbestimmten, hybriden “Dazwischen” heterogener Diskurse. Gegenstand der Darstellung ist insofern weniger das erotische *Objekt* als vielmehr das der Repräsentation entzogene Begehren selbst.

Vielstimmigkeit in einem sehr ähnlichen Sinne, wie wir sie vorfanden in *Elogio de la madrastra*, ist auch das Wesensmerkmal der übrigen vier Romane, die wir untersucht haben. Auch sie scheinen mithin – obwohl sie thematisch von gänzlich anderen Gegenständen handeln – dem Prinzip der erwähnten “Erotik des Schreibens” verpflichtet zu sein. Jeder einzelne dieser Texte konstituiert insofern sein je eigenes “Objekt der Begierde”: So bezeichnet *La casa verde* zwar vordergründig nichts weiter als ein “Freudenhaus”, doch als Kreuzungspunkt der unterschiedlichen Sequenzen, die die Handlung strukturieren, steht das *grüne Haus* vor allem als Metapher für die ungelöst bleibende Problematik der kulturellen Heterogenität der peruanischen Nation. Was den autobiographischen Roman *La tía Julia y el escribidor* angeht, so ist sein Thema ja nicht nur die nostalgisch-humorige Jugendliebe des Autors, sondern auch das nicht weniger heftige Begehren eines noch unbekannten journalistischen Volontärs namens “Varguitas”, es dem verehrten Erfolgsautor Camacho schriftstellerisch gleichzutun. Im ironischen Dazwischen *beider* Objekte liegt das Thema also auch dieses Romans.

Haben wir es in diesen beiden Fällen mit einem *kulturellen* bzw. *autobiographischen* Objekt der Begierde zu tun, so liegt dieses in *La guerra del fin del mundo* und *Historia de Mayta* dagegen auf der Ebene der *Politik*: Während sich *La guerra del fin del mundo* mit

einem Grundproblem der jungen brasilianischen Republik beschäftigt, der Frage nämlich nach der Möglichkeit einer Vermittlung der von ihren Vertretern als geschichtsnotwendig angesehenen Fortschrittsideologie einerseits und dem rückwärtsgewandten, gewaltbereiten Fanatismus der Anhänger des *Conseillero* andererseits, stellt sich in *Historia de Mayta* die Frage nach der Möglichkeit einer Vermittlung zwischen dem idealistischen, aus religiösen Quellen speisenden Engagement des Umstürzlers Mayta sowie der *status quo*-Ideologie des erfolgreichen Unternehmers Moisés Barbi Leyva. Die Sympathien des Autors gelten sowohl der einen als auch der anderen Position, auch wenn es Gründe gibt, die Position des biographischen Vargas Llosa eher mit derjenigen der rationalistischen Republikaner in Brasilien (in *La guerra del fin del mundo*) bzw. der des "akomodistischen" jüdischen Unternehmers (in *Historia de Mayta*) zu identifizieren.

In allen vier Fällen mithin haben wir es mit *Wirklichkeiten* zu tun, die sich – nicht anders als diejenige in *Elogio de la madrastra* – dem darstellenden Zugriff letztlich entziehen. In allen vier Fällen geht es um das, was die Diskurstheorie als ein Problem der *Episteme* bezeichnet. Weder im Hinblick auf die kulturelle in *La casa verde* noch die autobiographische in *La tía Julia y el escribidor* noch auch die politische Wirklichkeit in *La guerra del fin del mundo* bzw. *Historia de Mayta* gelangt diese *Episteme* jedoch letztendlich zur Erfüllung. Zur Darstellung gelangt sie deshalb nur in Form einer dargestellten epistemischen *Begierde*.⁷

Realistisch sind die Texte nicht deshalb – so meine Abschlußthese –, weil sie die Antagonismen, die einer einvernehmlichen, monologischen Lösung der jeweiligen Problematik entgegenstehen, den Parametern der sogenannten historischen Erfahrung gemäß adäquat darstellen, sondern weil sie darüber hinaus auf der Ebene des Textes die gewissermaßen utopische Erinnerung an das uneingelöste Versprechen

⁷ Eben hierin entfalten die Texte ihre eigentliche epistemisch-realistische Funktion: *La casa verde* im Hinblick auf die fundamentale Kulturproblematik des Andenstaates; *La tía Julia y el escribidor* hinsichtlich der autobiographischen Identität des Autors Vargas Llosa; *La guerra del fin del mundo* im Hinblick auf den bis zur Gegenwart ungelösten Kulturkonflikt Brasiliens; *Historia de Mayta* im Hinblick auf eine politische Lösung insbesondere der sozialen Antagonismen Perus.

der Harmonisierung der widerstrebenden Diskurse in Form eines erotischen Begehrens weiterhin wachhalten. Die Erotik der uneingelösten Utopie ist also die Kehrseite jener fundamentalen Vielstimmigkeit, die in allen vier Romanen zu den wichtigsten Waffen des Autors zählt, um gegen die fatalen historischen Wirkungen von Dogmatismus, Fanatismus oder Fundamentalismus anzutreten.

Wie eng diese Intention andererseits mit der erotischen Thematik im engeren Sinne verbunden ist, von der wir ausgegangen sind, zeigt eine Schlüsselszene in *La guerra del fin del mundo*: Der Leser wird Zeuge eines Liebesaktes zwischen der Dienstmagd Sebastiana und dem Baron de Cañabrava am Fuße des Krankenbettes der sterbenden Frau Baronin. Was im Bewußtsein des unbefangenen Lesers eher als ein auf die Spitze getriebener Akt eines machistischen Zynismus erscheint, hat auf der Ebene der immanenten Evaluation des Romans dagegen zweifellos die Funktion eines – seitens des Barons im übrigen mit vollem Bewußtsein vollzogenen –⁸ reinigenden Exorzismus, eines Exorzismus nämlich im Hinblick auf ein für irrational erachtetes Keuschheitsgelübde, dem sich der politisch einsichtige und liberal gesonnene und seiner Frau bis zuletzt treu ergebene Cañabrava – so erkennt er nun – nicht anders als der fanatisierte Sozialist Galileo Gall zeitlebens verschrieben hatten. In abgewandelter Form kehrt das Motiv wieder in *Historia de Mayta*, und zwar als die angedeutete Unterstellung einer homosexuellen Verbindung seitens des Protagonisten Mayta.

“Oh realidad, ¡qué crímenes se han cometido en tu nombre!” Damit hatten wir begonnen. Dem Diskurs der Dogmatiker, Rechthaber und Ideologen tritt Vargas Llosa mithin entgegen mit den Waffen eines radikalisierten Realismus. Das Prinzip der Mimesis, das diesem Realismus zugrunde liegt, orientiert sich nun jedoch nicht länger an den

⁸ “Las cosas que había estado temiendo mientras se acercaba –¿Cuál sería la reacción de la mucama? ¿Cuál la de Estela si aquella se despertaba gritando?– desaparecieron al instante y –sorpresivo, alucinado– el rostro de Galileo Gall compareció en su mente y recordó el voto de castidad que, para concentrar energías en órdenes que creía más elevados –la acción, la ciencia– había hecho el revolucionario. ‘He sido tan estúpido como él’, pensó. Sin haberlo hecho, había cumplido un voto semejante por muchísimo tiempo, renunciando al placer, a la felicidad, por ese quehacer vil que había traído desgracia al ser que más quería en el mundo” (Vargas Llosa 1981: 503).

Maßstäben sozialkritischer, anthropologischer oder ideologischer Wahrscheinlichkeit, sondern an den Maßstäben eines ästhetischen Lustprinzips, dessen utopisch antizipierte Erfüllung zum archimedischen Punkt avanciert, von dem aus die Grenzen und Dogmatismen der empirischen Erfahrung kritisch in den Blick geraten. Ob und inwieweit der Autor, der es sich an diesem Ort mit der Unbefangenheit eines echten Postmodernen einigermaßen bequem eingerichtet hat, letztlich doch in der Gefahr steht, zum Täter oder Mittäter jener "crímenes" zu werden, die seine Romane nicht müde werden zu denunzieren, gehört zu den Fragen, auf die das Colloquium vielleicht mehr als eine Antwort gegeben hat.

Bibliographie

- Berg, Walter Bruno (1986): "El cronopio frente al buitre: Entrevista con Mario Vargas Llosa", in: Walter Bruno Berg/Rolf Kloepper (Hrsg.): *La americanidad de Julio Cortázar*, INTI 22-23 (Providence, Rhode Island): 3-16.
- (1989): "Entre zorros y radioteatros: mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa", in: INTI 29-30 (Providence, Rhode Island): 119-132.
- (1989a): "Mythische Erfahrung und literarische Praxis in Lateinamerika (José María Arguedas und Mario Vargas Llosa im Vergleich)", in: *Romanistisches Jahrbuch* 40 (Berlin, New York): 326-341.
- (1998): "Erotismo y humor en Vargas Llosa y Bryce Echenique (*Elogio de la madrastra y Tantas veces Pedro*)", in: Karl Kohut/José Morales Saravia/Sonia V. Rose (eds.): *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt/Main, Madrid: Vervuert: 61-72.
- Collazos, Oscar/Julio Cortázar/Mario Vargas Llosa (⁴1976): *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México: Siglo veintiuno.
- Heidegger, Martin (1977): *Sein und Zeit* (Gesamtausgabe I, 2), Frankfurt/Main: Klostermann.
- Lacan, Jacques (1966): "L'instance de la lettre dans l'inconscient", in: *Écrits*, Paris: Éd. du Seuil: 493-528.
- Vargas Llosa, Mario (1975): *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Madrid: Taurus.
- (1981): *La guerra del fin del mundo*, Barcelona/Caracas/México: Seix Barral.
- (1984): *Historia de Mayta*, Barcelona: Seix Barral.
- (1988): *Elogio de la madrastra*, Buenos Aires: Emecé.